مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين

عز الدين إسماعيل

«الشاعر الذى يدعى أنه يعرف كيف تتحرك المياه فى عوالمه الجوانية يجهل حقيقة اللعبة .»

نزار قبانى

على الرغم من أن عددا لا بأس به من شعرائنا المعاصرين قد حاول التأمل فى تجربته الشعرية ، وحاول ـ من ثم ـ وصفها ، مستخلصا من ذلك تصوراته للعملية الشعرية فى مراحلها المختلفة ، وللعمل الشعرى فى أبعاده الفنية والمعنوية ، فإنهم ـ مع ذلك ـ أحرص مايكونون على نفى أن ما يطرحونه من تصورات يشكل نظرية مكتملة فى فن الشعر . ولو أننا توقفنا قليلا عند واحد من أكثرهم كتابة عن شعره ، هو نزار قبانى ، لوجدناه يتبرأ من أن يكون ما يكتبه نظرية للشعر ، وينفى أن تكون لديه مثل هذه النظرية ، ويقرر أن نظرية الشعر والشعر نفسه ينفى أحدهما الآخر ، فلو كانت لديه هذه النظرية لما كان شاعرا(١) . ثم يخلص إلى رفض أن تكون هناك نظرية عامة للشعر ، ويرى أن «كل شاعر يحمل نظريته معه »(٢) . والواقع أن النظرية لا تتعدد ، وإنما تتعدد المفاهيم ، وما يكتبه الشاعر عن الشعر إنما يعبر به عن مفهومه الخاص .

ـ ١ ـ

ومن ثم تتناول هذه الدراسة مفهوم الشعر وليس نظرية الشعر ، وذلك وفقا لطبيعة المادة التى تتصل بها وتفحصها ، وهى كتابات للشعراء أنفسهم ، حاولوا فيها ـ من خلال تجاربهم الشعرية الخاصة ـ أن يطرحوا التصورات الخاصة التى استقرت فى ضمائرهم عن طبيعة عملهم ، وهو الإبداع . وحين نقول إنها التصورات التى بزغت من خلال التجربة والممارسة لا يخفى علينا أن قدرا من التحصيل الثقافى الخاص بكل شاعر منهم ـ قل أو كثر ـ يمازج هذه التصورات . ولكن من قال إن إبداعهم الشعرى نفسه لا تمازجه هذه الثقافة ؟ ! وعلى كل فليس من هدف هذه الدراسة تقصى العناصر الثقافية التى رفدت نتاجهم الشعرى أو تصوراتهم الخاصة المتعلقة بالشعر ، وإنما يكفى هذه الدراسة أن تعرض ـ فى إطار موحد ـ مجموعة التصورات التى تمثل مفاهيم الشعر لدى طائفة من شعرائنا المعاصرين الذين يمثلون مختلف الاتجاهات الشعرية المعاصرة . فلكل شاعر مفهومه للشعر . ولكن هذا المفهوم لا يشكل نظرية عامة .

نظرية الشعر عملية تجريدية . تحاول أن تجاوز كل التجارب الفردية فى بناء نظرى محكم . له صفة الإطلاق . أو هو يطمح ـ على أقل تقدير ـ إلى تحقيق هذه الصفة . وربما كان هذا أقرب إلى طبيعة عمل النقاد والمفكرين وأصحاب المذاهب الشمولية منه إلى عمل

الشعراء ، الذين تتشكل مفاهيمهم النظرية فيما يتعلق بالشعر ـ فى الجانب الأكبر منها ـ من خلال تجاربهم الخاصة . وفى الوقت الذى تطمح فيه النظرية إلى إقامة بناء فكرى موحد ، تتحرك المفاهيم حرة فى عدد من الاتجاهات ، خصوصا عندما تكون هذه المفاهيم وليدة التجربة الشخصية . وبعبارة أخرى ، يمكن أن تكون هناك نظرية عامة للشعر ، ومفاهيم مختلفة له ، فى الأزمنة المختلفة ، ولدى الشعراء المختلفين . النظرية لا زمانية ، والمفاهيم لصيقة بالزمن أو بالتاريخ ، لأنها وليدة تأملات فردية لأشخاص بأعيانهم . هم فى حالتنا هذه طائفة من الشعراء المعاصرين .

ومع أن هؤلاء الشعراء متعاصرون فإن تعاصرهم لا يقتضى بالضرورة أن تتحد مفاهيمهم لإطار عملهم المشترك ، وهو الإبداع الشعرى ، إلا إذا تنازلوا نهائيا عن التأمل فى تجاربهم الخاصة ، وتطلعوا إلى بناء تصورات كلية مجاوزة ؛ وهذا نادرا ما يحدث ، كما هو الشأن فى حالات كولرد وإليوت والعقاد ونازك الملائكة وأضرابهم . ولكنهم فى الوقت نفسه حريون ـ بحكم تعاصرهم نفسه ، أى بحكم حياتهم فى إطار تاريخى معين ـ أن يتفقوا فى جوانب من الرؤية ، تقل أو تكثر . ومن ثم قد تتطابق المفاهيم المختلفة أحيانا فى جوانب منها ، وقد تتوازى أحيانا ، وقد تتقاطع فى بعض الأحايين ، ثم تعود فى مجموعها لكى تشكل الإطار المعرفى الذى تطرحه حقبة تاريخية بعينها .

من أجل هذا لن تعرض هذه الدراسة لمفهوم الشعر لدى كل شاعر على حدة ، بل ستحاول التحرك مع هذه المفاهيم فى مجالات التقائها وافتراقها ؛ فى تفردها وفى اتفاقها أو توازيها أو تقاطعها ، بغية تمثل ذلك الإطار المعرفى العام الذى طرحته هذه المفاهيم مجتمعة على عصرنا الراهن .

ولأن هذه الدراسة تتجه أساسا إلى النظر فيما يمكن أن نسميه «شهادات» الشعراء على أنفسهم فقد استبعدت الكتابات ذات الطبيعة الدراسية المنهجية من مجالها ، ككتابى نازك الملائكة وسلمى الخضراء الجيوسى(٣) ، على الرغم من تقديرنا الخاص لعطائها الشعرى .

ـ ٢ ـ

ولنبدأ الآن رحلة الشعر مع الشعراء منذ البداية .

إن لحظة ميلاد القصيدة ليست إلا مرحلة متقدمة من هذه الرحلة ، تسبقها مراحل كثيرة . أما البداية الحقيقية فضاربة فى عالم ضبابى ليس من السهل التعرف على حدوده ومحتوياته . وحين يحاول الشاعر أن يستبطن مراحل ما قبل ولادة القصيدة فى نفسه فإنه يلقى بنا فى هذا العالم الضبابى ، ويطلب منا أن نسلم معه بضبابية المصدر الأول أو الدافع الأول لحركته نحو الإبداع الشعرى .

متى تبدأ البداية الأولى ، وأين يستقر المشروع ، وكم من الزمن يظل متواريا فى مكمنه ـ هذه أسئلة من العسير أن يجيب عنها الشاعر . حتى عندما يدفعه الفضول إلى التحرى فإنه ما يكاد يتابع الخيط قليلا حتى ينقطع به عن طرفه الآخر . «**كلما حاولت أن أتعقب الشعر إلى حيث يسكن هرب منى**»(٤) وهذا معناه أن عملية الاستبطان لا تفضى إلى تعرف واضح ودقيق على ما يتحرك فى باطن الشاعر ، وكل ما يمكن التعرف عليه هو اللحظات التى تشرع القصيدة فيها فى مناوشة الشاعر ولفت نظره إليها .

وعن هذه اللحظات يستطيع الشاعر أن يحدثنا كيف أن خاطرة أولى ـ كما يقول صلاح عبدالصبور(٥) ـ «**تبزغ فجأة مثل لوامع البرق**» فى الذهن ، فيمضى عندئذ يمتحن هذه الخاطرة الآتية من أغوار الذات الساكنة ، وتعتزل ذاته تعى ذاتها ، حيث تندمج الفكرة فى نفسها وتنسلخ عنها آلاف المرات .

وقد يعتقد البعض أن الشاعر يتحدث هنا عن حالة من حالات «**الحدس**» ، ولكنه لا يرى فى الحدس وصفا دقيقا لما يشعر به . فالحدس البرجسونى ـ كما يقول ـ «**نوع من الفطنة الثاقبة التى تسبقها مقدمات عقلية وتركيبية متعددة ... قد يكون صالحا لتفسير الوثبات الفكرية العالية ، ولكنه لا يصلح لتفسير الوثبات الوجدانية ، بل لابد لتفسير هذه الوثبات من مصطلح خاص ، لا نجده عند الفلاسفة ، ولكننا نجده عند أصحاب الاجتهاد الروحى من الأنبياء والمتصوفة**» ، ويقصد به مصطلح «**الوارد**» . فالخاطرة التى تلمع كالبرق ثم تختفى تمثل المناوشة الأولى للوارد ، ونكون عندئذ خالية ـ بالنسبة إلى إدراك الشاعر على الأقل ـ من أى معنى . ولكن المناوشة إغراء بالاستبانة ، واستبانة ذلك تقتضيه العودة إلى الحال التى جلبت إليه الوارد الأول ، ومحاولة الاتصال به ؛ وعندئذ فإنه ينفصل عن ذاته ، «**أو تنفصل الذات عن نفسها لتعيها ، وتعيد عرضها على مرآتها .**»(٦)

ولعل أهم ما يمكن تسجيله من هذا الوصف هو ان مصدر الوارد «وجدانى» وليس عقليا ؛ وهو منطقة صعبة على التحديد والتحليل .

ولا يكاد نزار قبانى يبتعد عن هذا التصور وإن لم يستخدم مصطلح الوارد ؛ فما تزال فكرة البرق الذى يلمع ثم يختفى تشكل أساس تصوره لبداية مناوشة القصيدة إياه . يقول : «**تأتينى القصيدة ـ أول ما تأتى ـ بشكل جملة غير مكتملة وغير مفسرة ؛ تضرب كالبرق وتختفى كالبرق . لا أحاول إمساك البرق بل أتركه يذهب ، مكتفيا بالإضاءة الأولى التى يحدثها . أرجع للظلام وأنتظر التماع البرق من جديد ... ومن تجمع البروق وتلاحقها تحدث الإنارة النفسية الشاملة ، وأبدأ العمل على أرض واضحة . وفى هذه المرحلة فقط أستطيع أن أتدخل إراديا فى مراقبة القصيدة ورؤيتها بعقلى وبصيرتى**»(٧) .

هكذا تختفى البدايات الأولى فى عالم مجهول ، فلا يستطيع الشاعر أن يرصد سوى ذلك الخاطر أو الوارد ، أو تلك الجملة غير المكتملة ، حين تلمع وتختفى كالبرق . وسواء استعاد الشاعر نفسه الحالة التى جلبت الوارد إليه ، أو انتظر حتى يعاوده البرق المرة بعد المرة ، فالنتيجة واحدة ، وهى أن الشاعر يدرك عندئذ أن قصيدة جديدة تريد أن تولد ، وأن عليه أن يتأهب للمخاض .

وأعتقد أن هذا التصور الذى اتفق فيه الشاعران يمكن أن يلقى قبول لدى كثيرين من الشعراء ، بوصفه تشخيصا لحالة التأهب للشعر عند الإحساس بمقدمه .

ولكن ينفرد نزار بفكرة طريفة ، لا اعرف أنها خطرت لشاعر آخر سوى «**مالارميه**»[٨] ، مؤداها أن الشاعر يفزع من الفراغ الذى يشبه العدم ، وأنه عندئذ يتجه إلى إعدام هذا العدم – إذا صح التعبير – بأن يصب فى هذا الفراغ وجودا يملؤه . هكذا تصبح الورقة البيضاء الفارغة مثيرة للشاعر وحافزة له على الكتابة . يقول : «**التحديق فى فراغ الورقة يثيرنى ، ويمنحنى الأمل .**»[٩] ثم يعود فيقول : «**الورقة أمامى جسد لا أعرفه ، فراغ بارد يبحث عمن يغطيه ، ومرفأ مفتوح لكل البحارة**»[١٠] . هنالك ينشط الشاعر لتغطية هذا الفراغ بالكتابة ، التى تحيل برودة هذا الموات إلى دفء الحيوية . على أنه حتى فى مثل هذه الحالة لا يمكن القول بأن القصيدة قد تولدت فى لحظتها تحت ذلك الشعور الملح الضاغط لملئ الفراغ ، إذ الواقع أنها تكون قد تكونت فى زمن سابق . إن «**حضور القصيدة على الورق متأخر جدا على زمن تكونها الحقيقى**»[١١] .

كل هذا يدفعنا دفعا إلى التسليم بأن الميلاد الفعلى للقصيدة ليس إلا مرحلة متأخرة من حياتها ، وأن لها وجودا سابقا على وجودها المتعين ، وأنها تقطع رحلة طويلة حتى تظفر بهذا الوجود المتعين من خلال الشاعر . وهذا ما تشى به كلمات صلاح عبدالصبور حين يقول : «**إن رحلة الشعر هى رحلة المعنى إلى الشاعر ، لا رحلة الشاعر إلى المعنى**»[١٢] ، وهو نفس المعنى الذى يطالعنا فى كلمات أخرى لنزار قبانى يقول فيها : «**القصيدة هى التى تتقدم إلى الشاعر ليكتبها ، لا العكس . وبتعبير آخر : ليس الشاعر هو الذى يكتب القصيدة وإنما هى التى تكتبه .**»[١٣] ، ولا حاجة بنا إلى تأكيد طرافة هذه الفكرة ، وتوافقها مع أحدث الأفكار النقدية[١٤] ، سواء أخذنا بها أو تحفظنا إزاءها

وعلى كل فإن هذه التصورات قد أفضت ببعض الشعراء إلى تصور آخر يترتب عليها ، مؤداه أن القصيدة كائن له وجوده المستقل .

وهذا التصور يقف معارضا لتصور آخر كان شائعا بل متسلطا على العقول تسلط الحقيقة الأولية المسلم بها ، ولعله مازال يخامر بعض العقول حتى اليوم ، وهو التصور الذى روجه الرومنسيون وألح العقاد[١٥] على تثبيته فى الضمير النقدى ، ومؤداه أن العمل الشعرى تعبير عن شخص صاحبه .

إن الشاعر المعاصر يأبى أن يرى فى العمل الشعرى مجرد وثيقة نفسية أو اجتماعية لحياة الشاعر أو لشخصه ، ويرى أنه إذا كان حقا كذلك لكان عملا هزيلا . يقول أدونيس :

«**لعل أهزل الآثار الشعرية ... هى غالبا الآثار التى لا تكشف إلا عن عقد الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية .**»[١٦] . أما الآثار الشعرية المكتنزة فإنها تستمتع بوجود مستقل عن صاحبها . «**إن لها حياتها الخاصة ... وبهذا المعنى يصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء فى شعرهم فحسب متجنين على الصدق الواقعى ، لأنهم جعلوا أساسهم الوحيد هو الصدق الفنى ، الذى له منطقه الخاص .**»[١٧] ، وتتمثل القصيدة المكتنزة أقوى ما تتمثل فى الشعر المعاصر ، خصوصا فيما يعرف بقصيدة القناع . وفى قصيدة القناع يعمد الشاعر «**إلى خلق وجود مستقل عن ذاته ، وبذلك يبعد عن حدود الغنائية والرومنسية التى تردى أكثر الشعر العربى فيها . فالانفعالات الأولى لم تعد تشكل القصيدة ومضمونها ، بل هى الوسيلة إلى الخلق الفنى المستقل . إن القصيدة فى مثل هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر ، وإن كان هو خالقها .**»[١٨]

كل هذا يمكن الآن إيجازه فى كلمتين : أن القصيدة لها وجودها السابق على وجودها المتعين ، فى مكان ما من ضمير الشاعر ، وأنها ما تكاد تخرج إلى الوجود العيانى حتى تصبح لها شخصيتها المستقلة .

– ٣ –

فيم إذن الحديث عن الإبداع ؟ وكيف ينسجم هذا التصور مع حقيقة أن الشاعر إنسان مبدع ؟ وهل يظل هناك مجال لمثل هذا الحديث ونحن نسمع عن القصيدة التى تكتب صاحبها ؟ وكيف يكون الإبداع إذن ؟

لن نحاول – فى البحث عن إجابات عن هذه الأسئلة – أن نطرح أفكارا من خارج الإطار المعرفى الذى تحرك فيه الشعراء أنفسهم ، بل سنحاول بلورة أفكارهم وتصوراتهم الخاصة بما يكشف عن حقيقة علاقتهم بالعمل الشعرى .

ولنبدأ بالفكرة البسيطة التى ترددت لديهم فى صياغات تكاد تكون متطابقة – أعنى تقريرهم أن الشعر «خلق» للواقع وليس انعكاسا له .

يقول عبدالوهاب البياتى : «**الشعر ليس انعكاسا للواقع بل هو إبداع للواقع**»[١٩] .

ويقول صلاح عبدالصبور : «**الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا . ولكنه لابد أن يخلق ، إذ أن وقوفه عند التعبير عنها هو قصور فى رؤيته ، كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفية مرضية**»[٢٠] .

ويقول أدونيس : «**من المؤكد أن الشاعر يعانى أزمات نفسية ويحس بوطأة آلامها ، إلا أن معجزة الشعر هى ، على وجه الدقة ، ألا يعكس هذه المعطيات وحسب ، بل أن يتجاوزها ويغيرها . ليس الأثر الشعرى انعكاسا بل فتحا ، وليس الشعر رسما بل خلقا**»[٢١] .

البياتى وأدونيس يرفضان هنا فكرة الانعكاس ، فى حين يرفض عبدالصبور فكرة التعبير . والفكرتان تمثلان المقولتين الكلاسيكية والرومنسية على التوالى . ومع ذلك فلست أظن أن البياتى وأدونيس قد رفضا الانعكاس دون التعبير ، أو أن عبدالصبور قد رفض التعبير دون الانعكاس . إنه يقول فى موضع آخر : «**إن فكرة الانعكاس الميكانيكى ليست أقل إيذاء للفنون منها للعلوم**»[٢٢] . والواضح أنهم جميعا

يرفضون الشعر مالم يكن إبداعا ، أو خلقا ، أو فتحا ؛ وهى ألفاظ تستطيع أن تتبادل المكان للدلالة على قصد واحد .

ولكن ما الذى يخلقه هؤلاء الشعراء ؟

إن التأمل فى كلامهم يدل دلالة واضحة على إحساسهم بأنهم طرف فى ثنائية ، هى الشاعر والحياة ، أو الشاعر والواقع . لكن الشاعر يمثل طرف الوعى فى هذه الثنائية . ومن ثم فإنهم يعون هذا الواقع **ولكنهم يرغبون عن التوحد معه ، ويسعون ــ بدلا من ذلك ــ إلى خلق واقع جديد أكثر انسجاما أو أكثر صدقا وجمالا . وهو أيضا واقع لا وجود له إلا فى ضمائرهم .**

الشاعر إذن يقترب من الواقع ويبتعد عنه ؛ يندمج فيه ولكنه ما يلبث أن ينفلت منه ؛ يعيه ولكنه يعود فينفيه . وعندما يجد نفسه وحيدا ، يمضى لكى يخلق واقعا جديدا ، هو أشبه شئ بالحلم أو بالرؤيا . والقصيدة التى يكتبها الشاعر هى تجسيد لهذه الرؤيا .

من ثم يمكن القول إن الشاعر يتحرك فى عملية الإبداع من مستوى « **الرؤية** » إلى مستوى « **الرؤيا** » . والرؤيا ــ كما يفهمها أدونيس ــ هى « **تغيير فى نظام الأشياء وفى نظام النظر إليها .** »(٢٣) .

وإذن فعملية الإبداع تتمثل فى أن الشاعر حين يصطدم بالأشياء فإنه يشرع فى حل نظامها تمهيدا لسلكها فى نظام جديد . الإبداع إذن هو الكشف عن نظم جديدة للأشياء وليس الكشف عن الأشياء ذاتها .

وهنا يحق لنا أن نسأل : هل لهذا الكشف الذى يقوم به الشاعر قاعدة مرجعية ؟

إن أدونيس لا يقدم إلينا للإجابة عن هذا السؤال ما نراه محققا ــ بصورة إيجابية ــ لهذه القاعدة المرجعية ، بل يكتفى بتحديد ما لا ينبغى أن يكون له تأثير فى تشكيل تلك الرؤيا . يقول : « **لا ينبغى أن تكون هذه الرؤيا منطقية ، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة فى الإصلاح ، أو أن تكون عرضا لإيديولوجية ما .** »(٢٤) . أما البياتى فيرى أن الفهم الموضوعى للتناقضات التى تسود قانون الحياة ، وفهم منطق حركة التاريخ ، والتفاعل مع أحداث العصر ــ كل ذلك هو ما يمنح الشاعر الرؤيا الشاملة(٢٥) . ولكن أغلب الظن أن البياتى يستخدم عبارتى « الرؤيا الشاملة » و « الرؤية الشاملة » بمعنى واحد . أما سميح القاسم فيرى أن عملية الخلق ثورة دائمة على كل ما هو قائم ، ودعوة مستمرة لخلق عالم جديد . وهو فى هذا يتوازى مع مفهوم الرؤيا عند أدونيس . ولكنه يعود فيقرر أن « **هذه (الثورة الدائمة) نفسها ينبغى ... ألا تفقد توازنها . وينبغى ألا تخرج من منطقة جذب الموقف الفكرى والاجتماعى ، وإلا فإنها تتحول إلى ثورة أنارخية (الفوضوية بأقرب ترجمة) ، قد يهدم جموحها أكثر مما يبنى** »(٢٦) . وهنا يصبح الموقف الفكرى والاجتماعى هو السياج الذى يحيط بفعل الثورة على كل ماهو قائم ، أى على الأشياء فى نظمها المعهودة ، والذى يحكم ــ فى الوقت نفسه ــ عملية الخلق المستمرة لعوالم جديدة . فإذا كان أدونيس يرفض أن تكون الرؤيا عرضا لإيديولوجية ما فإن سميح القاسم يؤكد ضرورة ارتباط عملية الخلق بالموقف الفكرى والاجتماعى (الإيديولوجية بعبارة أخرى) . وبعبارة أخرى فإن عملية الخلق (أو الكشف عن نظم جديدة للأشياء) لا تتحرك فى فراغ تضرب فيه كما تشاء ضرب عشواء ، بل هى ماتزال عملية مشروطة بإيديولوجية الشاعر .

ومن كل هذا يتضح لنا أننا لن نعثر فى كتابات الشعراء على شرح للعلاقة بين عملية الخلق التى يقوم بها الشاعر ، والنظر إلى العمل الشعرى بوصفه كيانا له استقلاله عن شخص الشاعر . وليس لنا عندئذ إلا أن نتشبث بالمفارقة التى لم يتزعج لها البياتى حين قرر أنه يخلق ــ خصوصا فى قصيدة القناع ــ وجودا مستقلا عن ذاته ، فإذا القصيدة عالم مستقل عنه وإن كان هو خالقها . فالحقيقة أن العالم الجديد الذى يخلقه الشاعر لا وجود له إلا فى القصيدة نفسها ؛ فهو عالم متحقق فى الشعر وبالشعر . ورؤيا الشاعر ليست شيئا آخر سوى القصيدة . واكتمال القصيدة معناه اكتمال الرؤيا وتحقق عالم جديد من الأشياء له نظامه الخاص . ومع اكتمالها يبدأ استقلالها ، شأن كل كيان له نظامه المستقل .

وإذا كانت القصيدة لا تتحقق إلا من خلال فعل الكتابة ومعه ، فإنها تلح على الشاعر لكى يكتبها ، أى لكى يعطيها وجودها المتعين ، وحقيقة الأمر أنها ــ عندئذ ــ هى التى تكتبه .

ــ ٤ ــ

ويرتبط بمشكلة الخلق ــ فيما يحدثنا به الشعراء عن أنفسهم ــ مشكلة التجربة وليس مصطلح التجربة . أقل مراوغة من مصطلح الخلق ؛ فقد ينصرف الذهن إلى عدد من التصورات المختلفة ، خصوصا عندما يختلط الحديث عن التجربة من حيث هى معاناة ، بالحديث عنها من حيث هى ممارسة وفعل . فهى مرة معاناة شعورية أو وجدانية ، ومرة معاناة فكرية تأملية ، ومرة هى تفاعل مع الأشياء أو انهماك فيها ، ومرة هى تمرد على الأشياء ورفض لها .. الخ ، وكل هذه الأشكال من المعاناة إنما تمثل التجربة فى مرحلة ما قبل القصيدة . لكن التجربة قد تعنى كذلك الشكل الذى تتحقق فيه القصيدة ذاتها ، وذلك حين يقال إن قصيدة ما تمثل تجربة فنية طريفة . وحين يحدثنا صلاح عبدالصبور عن تجربته فى الشعر ، أو يحدثنا نزار قبانى عن قصته مع الشعر ، أو يحدثنا البياتى عن تجربته الشعرية ، فإنهم فى هذه الحالة إنما يقصدون بذلك جمّاع نشاطهم الشعرى . ومن هذا كله ندرك كيف أن « التجربة » قد تشير إلى مراحل ما قبل الخلق ، أى مراحل التعرف والتخمير المفضية إلى الخلق ، كما قد تدل على ما تسفر عنه عملية الخلق من نتاج ، فتصبح كل قصيدة ينجزها الشاعر « تجربة » جديدة لها خصوصيتها .

وحديث الشعراء عن التجربة موزع على هذين المستويين .

يحدثنا صلاح عبدالصبور عن التجربة العاطفية الشخصية (وكانت لدى الرومنسيين تمثل الشرط الجوهرى للإبداع) فيرى أنها ــ وحدها ــ لا تغطى مفهوم التجربة التى تشكل رصيد الشاعر . يقول : « **كثيرا ما نقع أسرى الفهم الضيق لكلمة (التجربة) ... فنتصور أن مدلولها هى التجربة العاطفية الشخصية وحدها ، مع أن**

الفنى والفلسفى قد تعنى كل فكرة عقلية أثرت فى رؤية الإنسان للكون والكائنات ، فضلا عن الأحداث المعاينة التى قد تدفع الشاعر أو الفنان الى التفكير»[٢٧] .

وإذن فإلى جانب المعاناة العاطفية تمتزج بالتجربة كذلك المعاناة الفكرية . فكما أن العاطفة لا تغطى مساحة التجربة وحدها ، كذلك لا تغطيها الأفكار . وكما أن العاطفة وحدها لا تفضى إلى إبداع عمل شعرى كبير فكذلك الأفكار . والشاعر الحق مطالب بأن يتمثل هذه الأفكار «لتتحول فى نفسه إلى رؤى وصور ، كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظللة وزاهية»[٢٨] .

معنى هذا أن القصيدة ـ العاطفة ، والقصيدة ـ الفكرة ، ليستا ـ كما يقرر أدونيس كذلك ـ سوى نموذجين تاريخيين للقصيدة ؛ أما الرصيد الحقيقى للقصيدة كما يفهمها الشعراء المعاصرون فهو «الرؤى والصور» .

«القصيدة هنا ليست بسطا أو عرضا لردود فعل النفس إزاء العالم ؛ ليست مرآة للانفعال ، غضبا كان أو سرورا ، فرحا أو حزنا ، وإنما هى حركة ومعنى تتوحد فيهما الأشياء والنفس ، والواقع والرؤيا»[٢٩] .

ومن الواضح أن رفض التجربة العاطفية وحدها إنما يرجع ـ فى منظور الشاعر ـ إلى ارتباطها بالذات المفردة ، ذات الشاعر نفسه ، وانحصارها فيها . ولكن نزار قبانى يشجب هذا التصور ، ويرى أن القول بذاتية العاطفة لا يعدو أن يكون افتراضا أو خرافة ، وإلا فإن تجربة الشاعر الذاتية هى تجربة العالم كله . فالشاعر ـ كما يقول ـ جزء من أرض ومجتمع وتاريخ وموروثات ثقافية ونفسية وعضوية . وكل كلمة يضعها الشاعر على الورقة ، تحمل فى ثناياها الإنسانية كلها . والتجربة الذاتية التى نظنها صغيرة ، تأخذ فى بعض الأحيان حجم الكون . لذلك فإن خصوصيات الشاعر ، بمجرد اصطدامها بالورق ، تتعدى ذاتها لتصبح فضيحة ، فضيحة يقرؤها العالم ... إن الأدب الذاتى خرافة وافتراض ؛ فالذات ليست إلكترونا منفصلا ، ولكنها جزء من حركة الكون[٣٠] .

ولن يخالف أدونيس وعبدالصبور عن هذا الفهم كثيرا إذا كان المقصود منه إكساب التجربة الذاتية الخاصة بالشاعر صفة الموضوعية ، بحيث يمكن أن تتحرك فاعليتها على هذين المستويين فى وقت واحد . فمن الممكن ـ عند أدونيس ـ الكلام عن العاطفة والانفعال الشعريين ، شريطة ألا نعنى بهما لحظة ذاتية من الحياة الروحية ؛ لحظة جزئية منقطعة ، كما كانا فى الشعر العربى القديم ، بل أن نعنى بهما شرطا لاكتشاف جوهرى ، بحيث **إن العاطفة تصبح ذاتية وموضوعية ، فردية وكونية ، فى آن**[٣١] . وكذلك يرى عبدالصبور أن القصيدة تظل تحتفظ بمستويين ؛ مستوى مباشر هو التجربة الشخصية ، ومستوى آخر هو هذه التجربة بعد أن تحولت إلى تجربة موضوعية عامة[٣٢] . لكن ما يفهم من كلام نزار لا يجانس فكر زميليه ؛ فمن الواضح أنه يقصد أن التجربة الذاتية الخاصة بالشاعر الفرد تصبح موضوعا للآخرين عندما تطرح عليهم ، فى حين يقصد الشاعران الآخران إلى تأكيد ثنائية الذاتية والموضوعية فى تجربة الشاعر نفسها ، على نحو ما تطرحها القصيدة .

وفى حين يرى عبدالصبور أن العاطفة وحدها لا تغطى مساحة التجربة ، نراه يعتد بالتجربة الصوفية ، أو التجربة الروحية الشاملة ، حتى إنه ليوحد بينها وبين التجربة الفنية ؛ فهما عنده تنبعان من منبع واحد ، وتلتقيان عند غاية واحدة ، **هى العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه**[٣٣] . وإزاء هذا الموقف ينشعب الطريق بالشعراء فيفضى إلى اتجاهين مختلفين فى تصور الهدف المعرفى للتجربة الشعرية أو للشعر بعامة .

الاتجاه الأول يرى الشعر «**مغامرة فى الكشف والمعرفة**» ، ولكنه يستبعد أن يكون التأثير الشعرى تأثير معرفة ، كما هو الشأن فى الإيديولوجية ، وإنما هو تأثير إيحاء . الشعر كشف عن جوهر الأشياء وصميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق ، بل يدركهما الخيال والحلم . وهو لذلك يعد ضربا من المعرفة التى لها قوانينها الخاصة فى معزل عن قوانين العلم . إنه ـ فى إيجاز ـ يوحى ولا يعلم ؛ لأن الشاعر لا يعرض فيه آراء بل رؤيا ، ولا يقدم موعظة بل حلما . وهذه التصورات التى تنتظم فى خيط واحد تتناثر فى كتابات أدونيس وعبدالصبور والسياب .

●●

أما الاتجاه الثانى فيرفض الحديث باسم الوارد أو الكشف الروحى أو الحدس الوجدانى أو الرؤيا المغرقة فى الخيال أو الحلم ، ويرى فى ذلك كله جناية على العقل والعلم والواقع . يقول البياتى : «.. **إنى أنظر باستخفاف وازدراء لكثير من التجارب الشعرية الزائفة ، المشحونة بالهلوسة الصوفية وادعاء الاستبصار ، لأن أغلب هذه التجارب قائم على أساس النظرة المثالية المعادية للعقل والعلم والواقع**»[٣٤] ، ويرى أن أولئك الشعراء الذين «**يدعون أن شعرهم (مسكون بالمستقبل)**[٣٥] **هم مزيفون ؛ لأن تجاربهم الشعرية قائمة على حدس غير علمى ، مستمد من الخيبة والنظرة المثالية والقراءات والأوهام والخيالات والأمراض النفسية والعصبية**»[٣٦] . **وحين يصف البياتى هذه التجارب بأنها قائمة على حدس غير علمى ، وعلى نظرة مثالية ، فإنه بذلك يشير ـ بطريق غير مباشر ـ إلى لون التجربة التى يرتضيها للشعر ، ومن ثم إلى نوع المعرفة التى يحققها . إنها التجربة التى تقوم ـ كما رأينا من قبل ـ على الفهم الموضوعى لتناقضات الحياة ، والكشف عن منطق حركة التاريخ ، والتفاعل مع أحداث العصر . فإذا كان عبدالصبور يوحد بين االتجربة الشعرية والتجربة الصوفية فإن البياتى أميل إلى التوحيد بين التجربة الشعرية والتجربة الثورية . إنه يوحد بين الشاعر الفنان والثورى فى ارتباطهما الشديد بالواقع وبالتاريخ ؛ فهما «يعيشان فى الإبداع التاريخى»** ، والمعرفة التى ينضح بها عملهما هى معرفة تاريخية ، موضوعية ، مادية .

●●

ولسنا الآن بصدد ترجيح أحد الاتجاهين على الآخر ، بل لعلنا لا نرى على الإطلاق أى ضرورة لهذا الترجيح ؛ لأن خصوبة عالم الشعر تسمح بتعدد التصورات وتتأكد بها .

- ٥ -

والآن يجدر بنا أن نتابع الشعراء فى تصوراتهم للمرحلة التالية ، وهى مرحلة الكتابة . فقبل كتابة القصيدة ، أى تحققها العينى ، يظل وجودها موضوعاً لحدوس واستبطانات تحوم حوله ولا تمسك به .

القصيدة المكتوبة هى الإطار المادى المحدد الذى يستوعب – على الرغم من ضيقه – العالم الرحب المشحون بالتفصيلات ، الذى ينبسط فى الزمان والمكان طولا وعرضا وعمقا ، والذى عاشه الشاعر . ودخول الشاعر فى حالة الكتابة معناه انتقاله من نظام حر مفتوح إلى نظام آخر له قيوده وصرامته . هذه القيود تتعلق باللغة من حيث هى مادة الكتابة ، كما تتعلق بطرائق بناء القصيدة وشكلها النهائى .

يقول صلاح عبدالصبور : « **إن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ، ولكنها بناء متدامج الأجزاء ، منظم تنظيما صارما** »[٣٧] ، وهو يدرك جيدا كيف أن فكرة التنظيم الصارم تجعل من القصيدة عملا غائيا مقصودا لذاته . وهو يشبه الشعر فى هذا الجانب بفن النحت . ولكنه يدرك فى الوقت نفسه جانبا آخر يمازج هذا الجانب التنظيمى الصارم ، وهو جانب العفوية والتلقائية وهو يستخدم لوصف هذا الجانب مصطلحى التمكين والتلوين الصوفيين . وهذا الجانب يجعل من القصيدة لعبا ممتعا مستغنيًا بذاته عن الغاية . وهو يشبه هذا الجانب بفن الرقص . العنصر التنظيمى الذى يشبه فن النحت يرتبط بالتشكيل فى المكان ، والعنصر العفوى الذى يشبه الرقص يشير إلى التشكيل الزمانى . والعمل الشعرى (القصيدة) يجمع بين كمال التنظيم وفرحة الحياة . « **إن المقدرة على التشكيل ، مع المقدرة على الموسيقى ، هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم** »[٣٨] .

ونزار قبانى لا يبعد بنا كثيرا عن هذا التصور ؛ فقد أدرك فى مرحلة ما أن الشعر ضرب من الرقص ؛ « **الشعر رقص باللغة ؛ رقص بكل أجزاء النفس ، وبكل خلجاتها الإرادية واللاإرادية ، وبكل طبقاتها الظاهرة والمستترة** »[٣٩] . ولكنه فى مرحلة أخرى أدرك أن القصيدة ضرب من فن العمارة ، **يخطط له كأى مهندس معمارى**[٤٠] .

القصيدة إذن تشكيل للمكان وفقا لهندسة خاصة ، وتشكيل للزمان فى إيقاع معين . وهذان التشكيلان يتحركان معا ، ويكتملان معا .

إن الشاعر يحس – وهو يكتب القصيدة – كأنه يقوم بعملية إنجاز لشكل بنائى موحد ، أو لبناء يتم مرحلة بعد أخرى . ولكن تشبيه هذا البناء بالعمارة ، وتشبيه عمله بالمهندس ، ليسا إلا من باب تقريب الأشياء ؛ لأن البنية الأخيرة للقصيدة كما يرتضيها الشاعر ليست عمارة بقدر ما هى بنية عضوية « **متدامجة الأجزاء** » – كما يقول عبدالصبور ، **ولا يمكن تفكيكها** – كما يقول أدونيس ؛ لأنها « **تتداخل وتتقاطع بحيث إن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل** »[٤١] أضف إلى هذا أن العمارة تشكيل صلد للمكان ، فى حين أن القصيدة تنطوى فى باطنها على الحركة ، التى تتمثل فى نمو الفكرة فيها وتطورها . ومن ثم كان تعليق السياب على إحدى قصائد أدونيس .

« **كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور لا أكثر . ولكن ، هل غاية الشاعر أن يُرى قراءه أنه قادر على الإتيان بمئات من الصور ؟ أين هذه القصيدة من (البعث والرماد) ، تلك القصيدة العظيمة ، التى ترى فيها الفكرة وهى تنمو وتتطور ، والتى لا تستطيع أن تحذف منها مقطعا دون أن تفقد القصيدة معناها ؟** »[٤٢] .

السياب هنا يتفق مع عبدالصبور فى أن القصيدة ليست حشدا من الصور (ولنتذكر أن الصورة تقييد للمكان ، حتى وإن كانت ذهنية) ، مهما بلغت هذه الصور من الروعة ، ويرى أن ما يصنع القصيدة العظيمة بحق هو أن تكون بناء ناميا متطورا .

أما بالنسبة إلى العنصر التشكيلى الآخر ، وهو عنصر الموسيقى ، فإن السياب قد أبدى حرصا شديدا على ضرورة تحقق « **الوزن** » فى القصيدة . فهو فى إحدى رسائله إلى أدونيس يقول : « **إذا شاعت كتابة الشعر دون التقيد بالوزن فلسوف نقرأ ونسمع مئات من القصائد التى تحيل (رأس المال) و (الاقتصاد السياسى) وسواهما من الكتب ومن المقالات لافتتاحية الجرائد إلى شعر . وهو ، لعمرى ، خطر جسيم** »[٤٣] . وطبيعى أن إحالة (رأس المال) إلى كلام موزون لن تجعل منه شعرا كذلك . فالوزن قد يكون شرطا لتحقق الشعر ، ولكنه ليس هو الذى يصنع الشعر . إنه نظام من الإيقاع المفرغ من أى دلالة ، المحدد سلفا ، الذى يفرض على القصيدة من الخارج . وهذا ما جعل نزار قبانى فى حديثه عن موسيقى الشعر المعاصر يقول : « **ليس لها نص مكتوب . ولا تدون كما تدون المقامات والبشارف والموشحات ... موسيقى هذا الشعر تأتى من فعل الكتابة نفسه ، ومن المعاناة المستمرة ، والمغامرة مع المجهول اللغوى والنفسى ، لا من التراكمات الصوتية والنغمية المخزونة فى قصيدة الشاعر الحديث مركب من فلذات نغمية ، تعلو وتخفت ، وتصطدم وتفترق ، وترق وتقسو ، وتهدأ وتنفعل ، ويتولد من هذه الحركة الدائمة لذرات القصيدة موسيقى داخلية ، هى إلى البناء السمفونى أقرب منها إلى دقات الساعة الرتيبة** »[٤٥] ، وكل هذا يؤكد أن الإيقاع الوزنى ليس هو ما يصنع موسيقى القصيدة ، وأن موسيقى الشعر حركة داخلية شديدة التنوع والتلون . ويربط البياتى هذه الموسيقى بنوعية التجربة الشعرية ومداها ؛ فلابد – عنده – أن يتسق الإيقاع الموسيقى مع إيقاع التجربة . وبذلك تصبح موسيقى الشعر جزءا عضويا مكملا للتجربة الشعرية نفسها ، يحمل نفس ملامح إيقاعها النفسى ، وأساسها الفكرى والوجدانى[٤٦] . وهو فى هذا لا يبتعد عن منظور نزار . ولا يبتعد عنهما أدونيس كذلك حين يقرر أن موسيقى الشعر الجديد لا تنبع من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية ، بل تنبع من تناغم داخلى حركى ، هو أكثر من أن يكون مجرد قياس . وراء التناغم الشكلى الحسابى تناغم حركى داخلى ، هو سر الموسيقى فى الشعر[٤٧] .

وهكذا تتحدد موسيقى الشعر – فى تصور الشعراء – بوصفها جزءا عضويا من بنية القصيدة ، شديد الارتباط بالتجربة يتنوع بتنوعها .

- ٦ -

هذا فيما يتعلق ببنية القصيدة وشكلها وموسيقاها . ولكن القصيدة – قبل كل هذا وبعده – إنما تتخذ من اللغة – واللغة وحدها – أداة للتعبير . إلا فى بعض الاتجاهات التى تحاول أن تدمج فى شكلها بعض عناصر فن الرسم(٤٨) . إن وصف نزار قبانى للشعر بأنه «**رسم بالكلمات**» يصبح ذا مغزى خاص فى مجال المقارنة بين فن التصوير وفن الشعر . حيث تصبح الكلمات – ذات الصفة الصوتية – أداة للرسم والتصوير . شأنها شأن الخطوط والظلال .

ولنبدأ الآن فنسأل : هل للغة حين تستخدم أداة للشعر أى صفات نوعية خاصة ؟

لقد قلنا إن دخول الشاعر فى حالة الكتابة أشبه شئ بمن يقيد عالما رحبا فى إطار بالغ الضيق ، إذ ما مساحة كلمات القصيدة بالقياس إلى العالم الرحب الذى حصر فيها ؟! ومن ثم فإن الكلمات فى الشعر لابد أن تتحرك – دلاليا – فى دائرة أوسع نطاقا من دائرة دلالتها المباشرة المحددة من قبل .

إن العلاقة بين الشاعر ومفردات اللغة علاقة من نوع خاص ، وإن إحساسه بها ، من حيث هى أدواته ، ليختلف كثيرا عن إحساس الآخرين . «**إن بعض الكلمات لتكتسب فى عينى أحيانا صفات الكائن الحى ، فلا تكون مجرد كلمات مفردة ، إذ تضغط وتثوى فيها عوالم كبيرة ورؤى وذكريات ، حتى تصبح أشبه بالقمقم الذى حبس فيه العفريت أو الجنى الذى هو الحياة . تظل مثل هذه الكلمات تطاردنى وتفرض على وجودها بصورة طبيعية كأنها جزء من ذاتى وليست عبئا عليها . وهى أحيانا رموز ومفاتيح لأشياء نسيت وماتت وترسبت فى أعماق الروح ، وفى أحيان أخرى تصبح دلالات على أشياء غير موجودة فى هذا العالم على الإطلاق ، أو أننى أتمنى أن تكتسب هذا الوجود**»(٤٩) .

هكذا تتحول مفردات اللغة من مجرد أبنية صوتية تحمل معنى إلى كائنات فياضة بالدلالة والحيوية . إنها دائما تشير إلى أكثر مما تقول . وتوحى أكثر مما تعنى . ويكرر أودنيس هذا المعنى ؛ فلغة الشعر عنده لغة إيحاءات ، على نقيض اللغة العامة أو لغة العلم ، التى هى لغة تحديدات . وهى تستمد طاقتها الإيحائية وحقيقتها من تعاليها ، أى من كونها تتجاوز الواقع ، أو – بتعبير أدق – من كونها الواقع الذى يتجاوز الواقع . **إنها اللغة – الإشارة ، فى حين أن اللغة العادية هى اللغة – الإيضاح**(٥٠) .

ولما كان عمل الشاعر هو أن يعيد خلق الواقع لا أن يعبر عنه فإن اللغة فى منظور الشاعر المعاصر تجاوز مهمتها التقليدية المحددة بوظيفة التعبير ، لكى تصبح فى المفهوم المعاصر للشعر لغة خلق ؛ «**فليس الشاعر الشخص الذى لديه شئ ليعبر عنه ، بل الشخص الذى يخلق أشياء بطريقة جديدة**»(٥١) . ومن ثم يصبح من المحال أن يتمكن الشاعر من وصف مخلوقاته الجديدة إلا بلغة تخلق كذلك خلقا جديدا . وليس المقصود هنا أن الشاعر يخلق فى اللغة مفردات جديدة – وإن كان يصنع هذا أحيانا – بل المقصود أنه يتعامل مع مفردات اللغة بطريقة جديدة . فذهن الشاعر – كما يقول أدونيس – يفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية ، ويملؤها بشحنة جديدة ، تخرجها عن إطارها العادى ودلالتها الشائعة .

وعندما تفرغ الكلمة من دلالتها التقليدية ، وتشحن بالدلالة الجديدة (وهذا إنما يتم بطبيعة الحال فى النسق الكلامى أو فى السياق) ، فإنها عندئذ ، وعندئذ فحسب ، يمكن أن توصف بأنها كلمة شعرية . ومن ثم استبعدت القسمة القديمة لمفردات اللغة إلى مفردات شعرية وأخرى غير شعرية ، وحل محلها فى المنظور المعاصر التسوية التامة بين مفردات اللغة فى قابليتها لأن تسلك فى السياق الشعرى ، مادامت ستوظف فى هذا السياق التوظيف الذى يخرج بها من حدود دلالتها المحددة المرصودة والمتداولة ، إلى دلالة جديدة أرحب . ويجسم لنا نزار قبانى هذا المعنى تجسما ظريفا حين يقول : «**أن تقول لحبيبتك : عطرك جميل ، كلمة طيبة ، أما أن تقول لها : إن لعطرك فما ينادى ، فشئ آخر ، يتطلب أن تنبش نفسك من جذورها ، بحثا عن كلمة صغيرة ، أميرة ، تظفر على الورق فرحة كفراشة حرير تحررت من شرنقتها**»(٥٣) . ولعل الكلمة التى كانت محبوسة فى شرنقتها هنا (أى فى دلالتها الضيقة المحددة) هى كلمة «الفم» ؛ فقد تحررت من دلالتها المتداولة ، وانفتحت على حقل واسع وجديد من الدلالات ، فصارت بذلك شعرية .

ولما كانت لغة الشعر تشير إلى أكثر مما تقول ، وتستوعب مفرداتها عوالم أرحب كثيرا من مساحتها ، صارت صفة التركيز من أهم صفاتها . فالثرثرة ضد للشعر . وأيضا فإنه عندما تكون فكرة الشاعر كبيرة ثم يعجز عن إنشادها بالصوت المناسب وعلى المقام المناسب – كما يقول سميح القاسم(٥٤) – **تخرج القصيدة أشبه بالغمغمة المشلولة** .

على أن الكلمات التى تكتسب عن هذا الطريق صفة الشعرية لا تظل بعد ذلك محتفظة بها خارج سياقها الشعرى . إنها حين تنتزع من هذا السياق تعود مرة أخرى إلى دلالتها المألوفة فى الاستعمال العادى ، وتدخل بذلك فى شرنقتها . وأى استخدام شعرى جديد لها – حتى من قِبَل الشاعر الذى استخدمها من قبل ذات مرة – لا يعنى بالضرورة أنها عادت بشحنتها الشعرية التى اكتسبتها ذات يوم ، بل الأرجح أنها عادت بشحنة جديدة . ذلك أنه لما كانت كل قصيدة جديدة هى تجربة جديدة وإبداع جديد ، فإن الشاعر ، فى هذا العالم المتغير ، يجد نفسه دائما فى **حاجة إلى خلق اللغة خلقا جديدا** . ومن ثم فإن **لغة الشاعر** – كما يقول أنسى الحاج(٥٥) – **تجهل الاستقرار** .

ولما كانت تجربة الشاعر تتميز دائما بالخصوصية ، فإن لغته ، التى هى تجسيم لهذه الخصوصية ، لابد أن تتصف بنفس الصفة ؛ فكل شاعر يخترع لنفسه لغته الخاصة ، وهى فى الوقت نفسه لغة متجددة .

على أن أنسى الحاج يحدد مصدرا آخر لهذه الخصوصية . فهو يرى **أن كل شاعر ينطوى على مجموعة كبيرة من الإيقاعات ، بل على بحر من الموسيقى ، وأنه فى هذا البحر يختلط الموروث والمكتسب ، باللاشعورى**

والأصيل والخام ، لتعيد كلها تشكيل موسيقى خاصة ، تسكن أو تضج فى وجدان الشاعر ، وتكتسب هويته . ولغة الشعر تعبير عن تلك الموسيقى الداخلية ، التى لا يمكن إلا أن تكون خاصة بصاحبها[٥٦] . فهنا تبدو هذه الموسيقى الداخلية ، التى تكتسب هوية وجدان الشاعر ، هى المسئولة عن خصوصية لغته ، من حيث إنها تعبر عن تلك الموسيقى الخاصة . ومع ذلك فإنه فى حقيقة الأمر لم يبعد كثيرا عما قال به غيره من الشعراء من ارتباط لغة الشاعر فى خصوصيتها بتجاربه الخاصة .

فالموسيقى التى يتحدث عنها « الحاج » فى هذا السياق تشير ـ فى فهمها الأخير ـ إلى حركة وجدان الشاعر . وهذه الحركة ـ فى فهمها الأخير كذلك ـ ليست سوى أثر للانفعال بالأشياء ، ومحاولة التغلغل فى بواطنها والكشف عن وجوهها الأخرى ؛ أى أنها أثر للمعاناة والتجربة . **وهكذا تئول اللغة آخر الأمر إلى التجربة ونوعيتها** ؛ وكل ما هنالك هو أن الشاعر ربط بين لغة القصيدة ومرحلة متأخرة من مراحل اكتمال التجربة ، هى مرحلة تشكل الإيقاع الملائم لها شيئا فشيئا إلى أن يعيه الشاعر وعيا كافيا .

فى هذه الحالة يرد الكلام على نفس الشاعر فى شكل أصوات مجردة ، تنتظم فى ذلك الإيقاع ، قبل أن تأخذ الكلمات صورتها المقطعية المحددة . ومن هنا سمعنا نزار قبانى يقول : « **أفكر بالنغم قبل أن أفكر بمعناه ، واركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات** »[٥٧] .

ومن كل هذا يتضح لنا أن هناك انسجاما تاما بين مفهوم الشعراء للإبداع الفنى وللتجربة ، ومفهومهم للغة حين توظف فى بناء العمل الشعرى . فهذه العناصر جميعا متكاملة ، وهى لذلك تخضع لمنطق واحد فى التصور ، يجعلها غير قابلة لأن تحكمها أفكار ثابتة ، أو تقيدها مبادئ مطلقة . فالشعر إبداع متجدد على الدوام ، على مستوى التجربة وعلى مستوى اللغة سواء .

ـ ٧ ـ

ويبقى أن العمل الشعرى ـ ككل عمل فنى ـ لا يتحقق وجوده إلا عند دخول طرف ثالث إلى الميدان ، هو المتلقى ؛ فبدون المتلقى لا يلتقى طرفا الدائرة . وكل مبدع لأى عمل فنى إنما يبدع وفى ذهنه صورة جمهوره ، قد يقل عدده أو يكثر ، وقد يكون حاضرا فى مكان ما ، اتسعت رقعته أو ضاقت ، أو يكون غائبا فى ضمير الزمن . وحضور هذا الجمهور ـ حتى وإن كان تصوريا محضا ـ فى ذهن الشاعر إنما يلعب دورا مهما فى إنجازه لعمله .

وفى كتابات نزار قبانى بصفة خاصة إلحاح على تأكيد هذه المعانى . فهو يؤكد أهمية الطرف الثالث ـ المستقبل ـ حين يقول : « **الشعر خطاب نكتبه للآخرين ؛ خطاب نكتبه إلى جهة ما . والمرسل إليه عنصر هام فى كل كتابة ؛ وليس هناك كتابة لا تخاطب أحدا ، وإلا تحولت إلى جرس يقرع فى العدم** »[٥٨] ثم هو يبرز أهمية هذا الطرف الثالث بالنسبة إليه هو نفسه ، حين يقول : « **الناس هم البداية والنهاية فى كل كلمة تطرح على الورق ... إنهم المرآة التى أرى فيها أبعاد وجهى . وأنا بدون الآخرين لا وجه لى** »[٥٩] . وأيضا فقد أكد الدور الإيجابى للطرف الثالث ـ أى الجمهور ـ فى البلوغ بالعملية الشعرية إلى حالة التحقق الفعال . « **الآخرون هم الآلات الرئيسية فى تنفيذ السمفونية الشعرية . هم الذين يترجمون نزوات الشاعر وأشواقه ، ويحولونها من أشكال موسيقية مرسومة على الورق ، إلى اهتزازات مسموعة** »[٦٠] . ومن قبل كان قد ألمح إلى ضرورة الالتحام بين المبدع والمتلقى ـ أو المرسل والمرسل إليه ـ حتى تبلغ عملية النقل الشعرى غايتها[٦١] . وكل هذا يؤكد أن المقصود إليه بالخطاب الشعرى يلعب دورا متعدد المستويات بالنسبة إلى الشاعر وبالنسبة إلى النص الشعرى .

ولن تثير هذه التصورات خلافا بين شعرائنا المعاصرين ، ولكن الخلاف يبرز حول ما يترتب عليها من نتائج . وأبرز هذه النتائج يتعلق بمشكله الفهم . فهل من واجب الشاعر أن يحرص على أن يكون شعره مفهوما من الجمهور ؟

إن الإجماع يكاد ينعقد بين الشعراء المعاصرين على أن الشعر ليس صيغة معرفية مباشرة ، يراد منها نقل معلومات محددة إلى المتلقى ، تقتضى درجة عالية من الدقة والوضوح . ومع ذلك يصر نزار قبانى على **أن الجمهور ـ لكى يحب ويستأنس ـ لابد له من فهم ما يقال له**[٦٢] . هذا فى الوقت الذى يرى فيه أدونيس أن القصيدة العظيمة « **لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء ؛ وهى ليست شيئا مسطحا ، تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة . إنها عالم ذو أبعاد ؛ عالم متموج ، متداخل ، كثيف بشفافية ، عميق بتلألؤ ، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها ؛ تقودك فى سديم من المشاعر والأحاسيس ؛ سديم يستقل بنظامه الخاص . تغمرك ، وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج** »[٦٣] وكل هذا يؤكد أن مسألة « **الفهم** » ليست مطروحة فى مجال الشعر ؛ لأنه إذا كان التصور القديم يرى فى القصيدة عملا قابلا للفهم فلأن بنية القصيدة نفسها ، من حيث هى تعبير عن شئ ، أو وصف لشئ ، كانت تبرر ذلك التصور . كان الشاعر يكتب القصيدة فى « **موضوع** » معين ، هو فى حقيقة الأمر سابق على القصيدة . و « **الموضوع** » يتطلب الفهم ، وهو قابل لذلك . أما القصيدة المعاصرة فهى ـ كما وصفها أدونيس ـ سديم من المشاعر والأحاسيس ، وعالم متعدد الأبعاد ، ومن ثم فإن القارئ لا ينبغى له أن يبحث فيها عن موضوع محدد لكى يتعرفه ، بل يكفى أن يلقى بنفسه فى غمارها ، وأن يسبح فى عالمها .

ولكن الدخول إلى عالم القصيدة لم يعد أمرا ميسورا دائما ، وذلك نتيجة لغلبة الضبابية على رؤيا الشاعر التى تنبسط على مساحة هذا العالم ، وبالأحرى على وسيلة التوصيل وهى اللغة . وقد يقال إنه لا مهرب للشعر أو الشاعر من ذلك ؛ لأنه مادامت الرؤيا مغايرة كل المغايرة لما هو مألوف ، وكانت اللغة المستخدمة خاضعة لطبيعة هذه الرؤيا ، فإنه من الطبيعى أن يغلف القصيدة إطار من العتمة ، يجعل الولوج إلى عالمها شاقا .

وهنا يتساءل نزار قبانى فيقول : « **هل التعتيم هو الشرط الأساسى لتأكيد ثقافة الشاعر وغنى عوالمه الجوانية ؟ وبكلمة أخرى : هل غموض الرؤية ، وغموض الوسيلة ، وغموض طريقة العرض ، هى معيار أهمية الشعر وأهمية الشاعر ؟** »[٦٣] . وسياق كلامه بعد ذلك يعنى الإجابة بالسلب عن هذه الأسئلة . وهو فى استنكاره لذلك كله ما يزال منسجما مع فكرته فى ضرورة أن يكون الشعر قابلا لأن يفهمه الناس .

ولا ينكر أدونيس أن الغموض فى القصيدة قد يكون ناشئا عن الإفراط فى التعمية ، والاستغراق فى الأحاجى النفسية . أو عن العبث الفارغ . فإذا غلب على القصيدة الغموض نتيجة لذلك فإنها تعجز عن أن توحى أو تثير ، ولا تعود من الشعر فى شئ . ولكنه إذ ينكر هذا الغموض الخاوى المفتعل لا يفئ إلى فكرة الوضوح المألوف ؛ فما تزال القصيدة الواضحة بهذا المعنى ، التى لا تنطوى على سر ، أو تغوص فى عمق أبعد ما تكون عن الشعر[٦٤] . فإذا كان الغموض المفتعل مرفوضا فى الشعر فإن الوضوح المطلق مرفوض كذلك . ويبقى بعد ذلك أن قدراً من الغموض لا مناص منه فى الشعر ، ولا حيلة للشاعر فيه .

كتب السياب فى إحدى رسائله إلى خالد الشواف يقول : « **كنتُ فى كثير من الأحيان تأخذ علىّ الغموض فى شعرى ، ولكنى أدركت الآن أن ذلك الغموض كان العقدة المسحورة التى أوجدتها يد العاطفة فى ساعة جنون ، إذا انحلت فقد الطلسم ما كان يحمل من تمتمات عبقر** »[٦٥] . وهذا التقرير يؤكد لنا أن الغموض يقع فى الشعر ، لا لأن الشاعر أراده ابتداء ، بل لأن « **جنون الإبداع » قد ساقه إليه سوقا ، وفرضه عليه فرضا . ويبقى هذا الغموض هو موطن السحر فى القصيدة .**

والآن ، ترى هل كان نزار قبانى وهو يتحدث عن مشكلة التوصيل وعن ضرورة أن يفهم الجمهور ما يلق إليه من شعر ـ هل كان غافلا عن التحول الذى طرأ على طبيعة القصيدة المعاصرة حتى أصبح الغموض سمة من سماتها المميزة ؟

من الغريب أنه يشخص القصيدة المعاصرة تشخيصا دقيقا لا يكاد يختلف فيه عن غيره من الشعراء الذين رأوا فيها عالما غريبا متعدد المستويات ومعقدا . فهو يرى أن « **التحول فى الحركة من البرانية إلى الجوانية ، ومن يقين الحواس الخمس إلى شطحات الحلم وتركيبات العقل الباطن ، ومن اللمس بأصابع اليد إلى اللمس بأصابع الحدس . ومن الإضاءة البدائية المباشرة إلى الإضاءة العصرية التى تتقن لعبة الظل والتمويه ، جعل للقصيدة الحديثة أكثر من بعد واحد** »[٦٦] . وهذا معناه بوضوح أن القصيدة لم تعد تعطى نفسها فى يسر ؛ لأنها تتحرك فى عوالم غامضة بطبيعتها ، وتعتمد على القفزات الحدسية التى تقطع على الدوائر النسقية والتسلسل الملازمين للفكر الواضح المنظم ، وتتعدد ـ نتيجة لذلك ـ أبعادها المعنوية . فماذا يبقى بعد ذلك لكى يعترف نزار بأن الغموض فى القصيدة المعاصرة أصبح سمة لا مفر منها ؟! ربما كان اختلاف أزمنة كتاباته ، الذى رافق تطور تجربته الشعرية نفسها ، هو ما يفسر لنا تأرجحه بين مستويين مختلفين من التصور .

ـ ٨ ـ

ثم يفضى بنا الحديث عن مشكلات التوصيل إلى النظر فى مهمة الشعر وغايته كما تتمثلان فى تصورات الشعراء من خلال كتاباتهم .

وقد رأينا من قبل غلبة الميل لدى هؤلاء الشعراء إلى النظر إلى الشعر بمعزل عن الهدف المعرفى التقليدى ، فماذا عن الهدف الأخلاقى ؟

يرى صلاح عبد الصبور أن غاية العمل الفنى هى الظفر بالنفس ، منطلقا فى هذا من إحدى المقولات الصوفية . وهذا **الظفر بالنفس** هو ـ فى المحل الأول ـ **ظفر أخلاقى**[٦٧] . إنه محاولة لاكتشاف الذات والتوحد معها فى بنية سعيدة منسجمة .

والشعر عند نزار موقف أخلاقى من كل الأشياء ومن كل الأحياء إنه **طهارة من الداخل وطهارة من الخارج**[٦٨] . أو هو ـ بعبارة أخرى ـ الصدق مع النفس ، والصدق مع الآخرين . وبغيرهما يصبح الشعر زيفا وخيانة للنفس وللحياة .

هذا الهدف الذى يطرحه الشاعران يذكرنا بفكرة التطهير الأرسطية ، ولكنهما لم يكونا ليقنعا بأن هذا التطهير هو غاية الغايات من الشعر . فالشعر كذلك مسئولية . إنه احتراق ـ كما يقول شوقى بغدادى ـ **يطمح إلى أن يحارب كل فساد العالم**[٦٩] . فحين يصبح الشعر هو قدر الإنسان ، يدرك ـ مع مضى الزمن ـ خطورة أن يكون شاعراً ، وذلك لنمو وعيه بمسئولية الكلمة الشاعرة[٧٠] .

ولكن ما حدود هذه المسئولية ؟

إن الشعراء ـ فى الأغلب الأعم ـ لا يرون فى أنفسهم مصلحين مسئولين عن إصلاح الكون ، ولكنهم إذ يشعرون بالألم لفساده واختلاله وزيفه ، وينجحون فى نقل هذا الشعور إلى الآخرين ، يكونون قد بذروا بذور التمرد عليه . وهم إذ يمضون يتغنون بمجموعة من القيم الإنسانية ، كالصدق والعدالة والحرية والكرامة ، يكونون قد حفروا فى الضمائر أنبل ما يناضل الإنسان من أجل تحقيقه . وحين يشحن الشعر النفوس بالألم والأمل ؛ الألم لما هو قائم ، والأمل فى يوم جديد ومستقبل مشرق ، فإنه يكون قد أوفى بوعده ، وحمل مسئوليته . إنه يدخل على النفوس البهجة حقا ، ولكنها ـ كما يقول عبد الصبور[٧١] ـ **بهجة مراوغة ومزعجة ، تتسلل إلى القلب ، فإذا امتزجت به استحالت قلقا محرقا ، وشجى دافقا ، وتوقا مجهولا إلى آفاق عميقة غامضة** .

إن القيمة الأخلاقية للشعر إذن تتمثل أيضا فى أنه رافض دائما لما هو كائن ، مستشرف دائما لما ينبغى أن يكون . وفى هذا يفترق طريقا الشعر والسياسة . ذلك **أن السياسة** ـ كما يقول أودونيس[٧٢] ـ **قد تقبل كل شئ ، كل لحظة ، فى حين أن الشعر يعيد النظر كل لحظة فى كل شئ . والسياسة تعنى بالعمل ، فى حين يعنى الشعر بالكشف . وتهتم السياسة بالتنظيم والدعاوة ويهتم الشعر بتهديم الأطر الجامدة ، والتطلع إلى مجال أرحب . وللشاعر الحلم والرؤيا ، وللسياسى التخطيط والتطبيق . والحرية للشاعر مطلقة ، وهى للسياسى صيغة أو معادلة أو وعد .**

وفى الوقت الذى يفترق فيه طريقا الشعر والسياسة يوحد الشعراء بين الشعر والثورة . فالثورة والإبداع الفنى عند البياتى (٧٣) كلاهما « **عبور من خلال الموت** » ، حيث الإنسان « **يموت بقدر ما يولد ، ويولد بقدر ما يموت** » . والثورى ـ عنده ـ يخلق إنسان المستقبل ، والشاعر يخلق **شعر المستقبل** ؛ لأنهما عندما يبدعان الواقع ويعيدان خلقه ، لا يبدعانه أو يعيدان خلقه أو يغيرانه لكى يقعا فى شركه ، ويصبحا انعكاسا له فى صورته الجديدة ، بل لكى يتخطياه ويتجاوزاه إلى المستقبل .

وهذه المعانى نفسها تطالعنا بشكل مقارب كل المقاربة عند نزار (٧٤) . **فهو يرى أن الثورة فعل جديد وكلام جديد فى آن واحد** ، أى أنها تطبيق ورؤيا . ومن ثم يصعب عليه أن يتصور ثورة جديدة تعيد نفس الكلام القديم . ومن ثم أيضا كان **على القصيدة العربية أن تنسجم مع الثورة أو تستقيل ؟ أن تتقدم نحو المستقبل أو تدفن نفسها فى ضريح التاريخ وتتحول إلى ذكرى** .

ويطرح أدونيس (٧٥) نفس التصور وإن دخل إليه من مدخل آخر . **فهو** ينظر إلى القصيدة بوصفها عملا مجاوزا للتاريخ وإن ارتبط بلحظة تاريخية بعينها . ويرى أن النظام يرتبط جوهريا بالحاضر المباشر ، فى حين ترتبط القصيدة ـ بحكم بنيتها وكثافتها المعنوية وتعدد أبعادها ـ بالأزمنة كلها ، وتظل فى حالة تحول مستمر . ثم يخلص من هذا إلى أن **الشعر يتوحد مع الثورة عندما تكون فى حالة حركة مستمرة ، وتجدد دائم ، ولكن هذه الوحدة تتخلخل عندما تتحول الثورة إلى نظام** .

هذا الربط بين طبيعة الشعر وطبيعة الثورة إنما يراد به تأكيد تجدد الشعر دائما ، ورفضه لأى تجميد له فى أنساق وطرز ثابتة . وهو بذلك يعد نفيا لأى أخلاق نفعية .

* * *

وبعد ، فهذه سياحة فى كتابات عدد من شعرائنا المعاصرين عن الشعر ، توقفت عند مجموعة من تصوراتهم المتعلقة بمفهوم الشعر لكى تسلكها فى نسق متكامل ، يكشف لنا على مدى خصب هذا المفهوم ومدى عمق الوعى لدى هؤلاء الشعراء بطبيعة عملهم . ولا شك أن هناك تفصيلات أخرى فى كتابات هؤلاء الشعراء ، لم تتوقف عندها هذه السياحة وإن كانت لها أهميتها ؛ فلم يكن الهدف الأول من هذه السياحة هو عرض كل فكرة وردت فى كتابة أى شاعر ومناقشتها ، بل كان التعرف على الإطار العام الذى تنتظم فيه مجموعة من الأفكار الأساسية لطائفة من الشعراء حول الشعر ، سواء تطابقت أو توازت أو افترقت أو تقاطعت . ولعله قد صار من الواضح ، فى هذه الحدود ، أن كثيرا من هذه التصورات ينطوى على إمكانات نماء وتفتح لاحد لها ، تلقى بمسئولية جديدة على عاتق النقد والنقاد .

هوامش

(١) نزار قبانى : قصتى مع الشعر ـ بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٩

(٢) نفسه ص ٢١

(٣) نازك الملائكة فى قضايا الشعر المعاصر ، وسلمى الخضراء الجيوسى فى Trends and Movements in Modern Arabic Poetry

(٤) نزار : نفسه . ص ٢٢

(٥) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ـ دار العودة ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ٨

(٦) نفسه ، ص ١٠

(٧) نزار : نفسه ص ١٨٦ ـ ١٨٧

(٨) انظر : Frank Lestrinjant: Remanece du Blanc- Revue d'Hist. Litt.; Jan.- Febr. 1981.
وانظر فى هذا العدد من « فصول » عرض الدوريات الفرنسية .

(٩) نزار : نفسه ، ص ١٨٨ .

(١٠) نفسه ، ص ١٩١

(١١) نفسه ، ص ١٨٩

(١٢) حياتى فى الشعر ، ص ١٢

(١٣) قصتى مع الشعر ، ص ١٨٨ ـ ١٨٩

(١٤) راجع كتابات رولان بارت وريفاتير على وجه الخصوص .

(١٥) أبرز تطبيق عملى لهذا التصور يتمثل فى دراسته « ابن الرومى : حياته من شعره » .

(١٦) أدونيس : زمن الشعر ـ دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ١٢

(١٧) حياتى فى الشعر ، ص ٤٦

(١٨) عبد الوهاب البياتى : تجربتى الشعرية ـ منشورات نزار قبانى ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ٣٥

(١٩) نفسه ، ص ٥٢

(٢٠) حياتى فى الشعر ، ص ٣٩

(٢١) زمن الشعر ، ص ١٣

(٢٢) حياتى فى الشعر ، ص ٥٨

(٢٣) زمن الشعر ، ص ٩

(٢٤) نفسه ص ١٢

(٢٥) تجربتى الشعرية ، ص ٣٢

(٢٦) سميح القاسم : عن الموقف والفن ، حياتى وقضيتى وشعرى ـ دار العودة ، بيروت ١٩٧٠ ص ١٠٧

(٢٧) حياتى فى الشعر ، ص ٣٥

(٢٨) نفسه ، ص ٣٧

(٢٩) زمن الشعر ، ص ٢٧

(٣٠) نزار قبانى : عن الشعر والجنس والثورة ـ بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٢

(٣١) زمن الشعر ، ص ١٣

(٣٢) حياتى فى الشعر ، ص ١٠٢

(٣٣) نفسه ، ص ١١٩

(٣٤) تجربتى الشعرية ، ص ٣٣

(٣٥) يقصد أدونيس وأنصاره .

(٣٦) تجربتى الشعرية ، ص ٤٣

(٣٧) حياتى فى الشعر ، ص ١٩

(٣٨) نفسه ، ص ٢٩

(٣٩) قصتى مع الشعر ، ص ١٩

(٤٠) نفسه ، ص ٦١

(٤١) زمن الشعر ، ص ١٧

(٤٢) رسائل السياب ـ دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ٨٥

(٤٣) نفسه ، ص ٨٥

(٤٤) قصتى مع الشعر ، ص ١٧٩

(٤٥) الشعر قنديل أخضر ـ المكتب التجارى ، بيروت ١٩٦٣ ، ص ٣٥

(٤٦) تجربتى الشعرية ، ص ١٨ ـ ١٩

(٤٧) زمن الشعر ، ص ١٦

(٤٨) مثل الاتجاه السيريالى .

(٤٩) تجربتى الشعرية ، ص ٢٥

(٥٠) انظر زمن الشعر ، ص ٤٧ ، ١٥٩ ، ٢٠

(٥١) نفسه ، ص ١٩

(٥٢) نفسه ، ص ٤٧ وانظر أيضا ص ٢٤٣

(٥٣) الشعر قنديل أخضر ، ص ١٠٧

(٥٤) عن الموقف والفن ، ص ٩١

(٥٥) فى مقدمته لديوانه المسمى «لن» ـ دار الكتب العصرية ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ١٤

(٥٦) انظر حوارا مع أنسى الحاج فى مجلة «الموقف الأدبى» ـ العدد ٨ سنة ١٩٧٤ ، ص ١١٥

(٥٧) قصتى مع الشعر ، ص ٦١

(٥٨) نفسه ، ص ١٥٧

(٥٩) عن الشعر والجنس والثورة ، ص ٢٨

(٦٠) الشعر قنديل أخضر ، ص ١١٤ ـ ١١٥

(٦١) نفسه ، ص ١١٣ ـ ١١٤

(٦٢) زمن الشعر ، ص ٢٣٥

(٦٣) قصتى مع الشعر ، ص ٥٣

(٦٤) زمن الشعر ، ص ٢٤ ـ ٢٥

(٦٥) رسائل السياب ، ص ٥٠

(٦٦) قصتى مع الشعر ، ص ١٨١

(٦٧) حياتى فى الشعر ، ص ١٧

(٦٨) قصتى مع الشعر ، ص ١٦٤

(٦٩) مقدمته لديوانه «ليلى بلا عشاق» ـ دار الكلمة للنشر ـ بيروت ١٩٧٩ ، ص ٩

(٧٠) نفسه ، ص ٥

(٧١) حياتى فى الشعر ، ص ١٨

(٧٢) زمن الشعر ، ص ١١٦

(٧٣) تجربتى العشرية ، ص ٣٠ ـ ٣١

(٧٤) قصتى مع الشعر ، ص ١٧٧

(٧٥) زمن الشعر ، ص ١٥٣

